

***María del Carmen* de Enrique Granados y el ideal pedrelliano de ópera española**

Miriam Perandones Lozano
Universidad de Oviedo

Sirva este artículo sobre *María del Carmen* (1898), primera ópera de Enrique Granados, como homenaje a Luis G. Iberní. Sus trabajos sobre el *verismo* en la ópera española, estilo en el que se enmarca esta ópera de Granados, nos han servido de marco de referencia para el presente estudio. En el mismo, profundizamos en el estudio estético de la obra, teniendo presentes los postulados de Pedrell sobre la ópera española, completando el trabajo con nuevos datos que proceden del epistolario familiar que Antoni Carreras i Granados, nieto de Enrique Granados, conservaba en su domicilio y hemos podido consultar y estudiar en profundidad. Además, al llevar a cabo un análisis del proceso de estreno y recepción crítica de *María del Carmen*, reflexionamos sobre la influencia en la sociedad musical madrileña finisecular de Ruperto Chapí, compositor sobre el que Luis Iberní ha publicado la obra de referencia.¹

Introducción

La ópera *María del Carmen* ha sido editada en la colección Música Hispana del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) por el director de orquesta Max Bragado Darman.² El autor de la edición crítica, Max Bragado, en el prólogo de dicha obra, lamenta que en la actualidad se desconozca la ubicación de una partitura original autógrafa completa que Víctor Granados, hijo del compositor de *María del Carmen*, sacó de España a Estados Unidos sin permiso familiar, en los últimos años de la década de los treinta, durante la Guerra Civil. Una vez allí, Víctor se puso en contacto con la editorial Schilkret a la que vendió los derechos de las partituras recibiendo un adelanto de 300 dólares. Víctor nunca devolvió los 300 dólares y la casa editorial se quedó con las partituras originales. Walter A. Clark, estudioso de la figura de Granados y autor de una monografía sobre el compositor,³ mantiene en la actualidad contactos con el heredero de la familia Schilkret, que le han permitido consultar el archivo y comprobar que, tras el incendio que sufrieron los archivos de la citada editorial, sólo sobrevivieron algunos fragmentos de la partitura de *María del Carmen*, conservándose en la actualidad tan sólo una parte del primer acto, dañado por el fuego y el agua. La edición del ICCMU está basada en la partitura manuscrita conservada en el propio archivo del Instituto Complutense, sito en los Archivos de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), en su sede madrileña.

Circunstancias de gestación y estreno

1 Luis G. IBERNÍ: *Ruperto Chapí*, vol. 1, Madrid: ICCMU, 1995.

2 Enrique Granados. *María del Carmen*. Max BRAGADO editor. Música Hispana, Vol. 16, Madrid: ICCMU, 2003. Max Bragado, además, ha dirigido la obra en una producción llevada a cabo los días 23, 26 y 29 de octubre en el Wexford Festival Opera, celebrado en Wexford (Irlanda), y que ha dado lugar a una grabación en disco compacto comercializada por el sello *Marco Polo*.

3 Walter A. CLARK: *Enrique Granados. The poet of the piano*, New York: Oxford University Press, 2006.

En 1898 Granados viaja a Madrid para estrenar su ópera en tres actos *María del Carmen*, con libreto de José Feliú y Codina, basada en la obra teatral homónima de dicho autor. Mal definida como “zarzuela” en muchas ocasiones, *María del Carmen* es la primera ópera de Granados y una de las obras que participó en la temporada del Teatro Circo de Parish.⁴ Como afirma Luis Iberní, “este edificio de muros de ladrillo y estructura interior de hierro tenía una acústica deficiente y se utilizaba para albergar todo tipo de espectáculos, desde las variedades hasta el propio circo, pasando por la zarzuela”.⁵

Granados decide componer una ópera en lugar de una zarzuela en lo que creemos un acto de convicción estética, considerando que es el género necesario y, al mismo tiempo, el que proporciona verdadero prestigio y fama a un compositor lírico; a esto es necesario unir la posibilidad que le brinda el proyecto del Teatro Circo de Parish de estrenar una ópera de gran formato.

La programación y estreno de *María del Carmen* en Madrid debe inscribirse dentro de uno más de los intentos llevados a cabo por los compositores líricos finiseculares – Chapí, Bretón, etc. – para conseguir el triunfo y establecimiento definitivo de la ópera española. Así, tras contratar una compañía completa, en la primera temporada del Parish (1897-98) se ofrecen títulos clásicos de zarzuela grande y en la segunda (1898-99) se estrenan, entre otros títulos, *María del Carmen* de Granados y *Curro Vargas* de Chapí, dos obras de importante trascendencia para lo que podría definirse como una adaptación de estéticas veristas a nuestras tablas.⁶

María del Carmen se escribe al final de la década de los noventa, cuando existían dos grandes realidades en el teatro lírico español: por un lado, el *género chico*, obras breves, en un acto, de carácter cómico, cuyo éxito está relacionado con la aparición de una nueva clase media que surgió a partir de la Restauración. Esta clase era el público mayoritario que llenaba los teatros y que permitía a los compositores mantenerse económicamente. Al mismo tiempo, la nueva situación política creó un clima de estabilidad y prosperidad que permitió a las clases acomodadas asistir a los espectáculos con tranquilidad, y esto, unido a la crisis de la zarzuela grande y al éxito del *género chico*, revitalizó el asunto de la ópera nacional, que es la segunda gran realidad a nivel teatral de la década de los noventa en España. Es entonces cuando Granados, dentro del marco favorable de la temporada del Teatro-Circo de Parish, decide abordar por primera vez en su vida una ópera, ideal musical decimonónico y pedrelliano.

Por aquellos años Verdi y Wagner eran considerados figuras clave del teatro lírico “nacional” y su influencia se dejaba sentir en toda Europa, de manera que en palabras de Emilio Casares “cada país trataba de hacer explícita su personalidad musical ante

4 William Parish fue el empresario que, además de promover el proyecto del Teatro-Circo Parish, había promovido la instalación del Teatro Price, donde en ocasiones se ha citado erróneamente que Granados había estrenado *María del Carmen*. Sobre esta campaña del Teatro-Circo Parish véase el epígrafe “La campaña del Circo de Parish” recogido por Luis G. IBERNÍ en su biografía sobre *Ruperto Chapí*, Madrid: ICCMU, 1995, pp. 284-290.

5 IBERNÍ: *Ruperto Chapí...*, op. cit., pp. 284-285.

6 Remitimos nuevamente al estudio de Chapí en la obra citada sobre este proyecto lírico de Parish, donde analiza con el necesario detenimiento las obras de Chapí que se crearon para él.

todo a través de este género”.⁷ España, en la última década del siglo XIX, también buscaba su personalidad a través de la ópera, y lo mismo intentaba Cataluña a través de un género de nueva creación que no fuese deudor de la zarzuela española, tratando así de combatirla. El principal impulsor de esta corriente catalana fue Enric Morera y Granados se vio influido por ella y empujado a abordar obras dramáticas en catalán, que serán una parte importantísima de su obra lírica.

En *María del Carmen* Granados compone una ópera en español, tras haber colaborado previamente con Feliú y Codina⁸ en la obra *Miel de la Alcarria*, seguramente impulsado por el éxito de *La Dolores* de Bretón. La cooperación con este dramaturgo proviene de los contactos que establece durante su estancia en la capital española entre 1894 y 1896. En una carta de Granados a su mujer escrita entre el 9 y el 16 de enero de 1896 conservada en el archivo familiar, el compositor le relata a su esposa su visita al domicilio de Feliú y Codina y cómo éste había hablado con el director de la compañía, Emilio Mario, aunque *a priori* no parece que hubiera posibilidad de poner *Miel de la Alcarria* en escena “a causa de no tener dama joven”.⁹ Dos días después vuelve Granados a casa de Feliú con el fin de interpretar ante el escritor lo que había compuesto para *Miel de la Alcarria*. La acogida no pudo ser más entusiasta, según recuerda el propio Granados:

Antes de anoche estuve en casa Feliú y toqué *Miel de la Alcarria*. Feliú y su señora están entusiasmadísimos con ella. Feliú se interesa mucho porque la haga la Guerrero. Anoche me convidaron al teatro, hacían *La Dolores*. En un entreacto me quedé haciendo compañía a la señora de Feliú y me dijo que su marido quería protegerme porque encontraba mucha miga en lo que yo hago.¹⁰

Éste fue el comienzo de la relación profesional con Feliú. *Miel de la Alcarria* se había estrenado como obra teatral el 8 de enero de 1895 en el Teatro de la Comedia en Madrid mientras Granados residía en la ciudad, y había levantado gran expectación a causa del éxito de su obra anterior, *La Dolores*. Según el crítico de *La Ilustración Española y Americana* el estreno obtuvo una gran ovación y considera incluso que la obra es muy superior a *La Dolores*.¹¹ Es muy posible que Granados asistiese a alguna representación.

7 Emilio CASARES: “Ópera”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Madrid: ICCMU, 2001.

8 José Feliú y Codina comenzó su obra en lengua catalana y después se dedicó por completo a la literatura castellana hasta su muerte. Había nacido en Barcelona en 1845, en el seno de una familia burguesa; estudió derecho pero desde muy joven mostró afición por el teatro. Compaginó su profesión de periodista con la de dramaturgo. Como periodista fundó y dirigió, en Barcelona, los semanarios *La Pubilla*, *Lo Nunci* y el diario *La Jornada*; en Madrid fue redactor de *El Rhin*, *La América*, *La Revolución*, *La Democracia*, y, principalmente, *La Iberia*. También colaboró con *Un troç de paper*, *El Imparcial* y otras publicaciones. Como autor de teatro, lo más notable de Feliú y Codina son sus dramas del ciclo rural y regional, cultivadores del naturalismo teatral hispánico, entre los que destacan *La Dolores* (situada en el pueblo aragonés de Calatayud), *Miel de la Alcarria* (cuya acción se ubica en Castilla), *María del Carmen* (que elige el contexto de la huerta murciana) y *La real moza* (cuya acción se sitúa en la pintoresca Andalucía).

9 “Acabo de llegar de casa de Feliú y me ha dicho que habló a Mario, éste no podrá hacer nada a causa de no tener dama joven. Me ha prometido interesarse con la Guerrero. Esta tarde le mandan el piano a Feliú y esta noche voy a tocar”.

¹⁰ Los subrayados son originales del propio Granados.

¹¹ Eduardo BUSTILLO: “Los teatros”. *La Ilustración Española y Americana*, 15-I-1895.

El siguiente trabajo conjunto será *María del Carmen*, cuyo proyecto se plantea la misma noche de la última carta. En la misma Granados explica cómo se granjea la confianza de la mujer de Feliú, que parece aún más importante que la del propio dramaturgo: “Parece que tiene medio compromiso con Bretón para la *María del Carmen*, pero la Sa. de Feliú me dijo que tendría especial gusto en que yo la hiciera, y que si no era esta (palabras textuales) ya le escribiré Pepe una para Vd. La *Miel de la Alcarria* es deliciosa, dijo. Tengo buena protectora”.

En estas dos cartas incluso se habla de un próximo estreno, que no tuvo lugar, en un plazo breve de tiempo en caso de que la actriz María Guerrero pudiese participar. La misma carta anterior concluye: “Voy a hacer copiar la *Miel* porque no fuera que me pillase desprevenido, pues, de poderse estrenar, sería en el interregno de estos 15 días. Lo dejaré a cuenta en casa de Romero que ya pueden hacerlo”.

Según el propio Granados, en la transcripción de una entrevista realizada por Gándara al compositor años después para la revista *Novedades*,¹² *María del Carmen* fue encomendada a Granados pocos meses después de realizar *Miel de la Alcarria*, y es que, según parece, y a tenor de la carta que acabamos de citar arriba, Feliú se inclinó finalmente por Granados en lugar de Bretón para la música de su obra. *Ovillejos*, la última colaboración entre ambos, quedó sin presentar “porque la muerte sorprendió a este gran escritor”.¹³ Según Clark, Granados escribe esta obra mientras también aborda *Ovillejos*.

Se ha comentado en varias biografías que Granados consideraba *María del Carmen* como una de sus mejores obras, sino la mejor. En realidad, en las biografías nunca se menciona la fuente a partir de la cual se conoce esta supuesta preferencia de Granados por esta obra, por lo que no tenemos absoluta certeza de que esto fuera así. En cualquier caso, en un artículo de la *Revista Musical Catalana* del número fechado el 15 de junio de 1916 dedicado a Granados tras su muerte, Amadeo Vives recoge algunos recuerdos de su amistad, entre las que se incluyen conversaciones sobre música. En ellas Granados, con “treinta y pico” años y después de la composición de la ópera, menciona que sus *Danzas* y su *María del Carmen* eran obras con cualidades “fuertes”.

Respecto a la preparación para el estreno, disponemos de fuentes primarias que atestiguan el interés de Granados por el éxito de su obra y también su falta de experiencia en las tablas. En el Archivo familiar de Antoni Carreras i Granados se conservan cuatro cartas del empresario del Teatro-Circo Parish, Manuel Figueras, dirigidas a Granados para la organización del estreno, la elección de los cantantes y ensayos con fecha de 13 de mayo, 27 de mayo, 8 de junio y 21 de junio de 1898. Son cartas interesantes no sólo en lo que concierne a la ópera sino porque este empresario trata además los problemas políticos del país y en qué manera afectan al teatro; en las epístolas habla también acerca del rango –inferior– de la ópera española y la zarzuela grande con respecto a la ópera extranjera, así como de la estabilidad económica y laboral que ofrece la empresa de Parish en comparación con la inestabilidad general que ofertan otras compañías de zarzuela. Así, en la segunda de esas cartas, fechada el 27 de mayo de 1898, Figueras habla de “las circunstancias por las que atraviesa el país y por

12 Francisco GÁNDARA: “Reminiscencias de Granados”, *Novedades*, 9-IV-1916; en Joseph JONES: “Recreating Eighteenth-Century Musical Theater”, *Dieciocho*, vol. 24/ 1, 2001, pp. 139-142.

13 *Ibidem*, p. 140

consecuencia la crisis que atraviesa el teatro por ser cosa de lujo y no de necesidad (...)” además de que “la zarzuela y la ópera española no admiten sueldos de esa índole (...) y menos ahora en época de guerra”.

El tema más importante que tratan las cartas es el sueldo de los cantantes, lo que debatirán compositor y empresario porque Granados quiere a toda costa que su ópera sea interpretada por los cantantes que propone, y no por los que quiere el teatro, que dispone de sus propios intérpretes. Una nueva carta de Figueras a Granados, fechada el 8 de junio, nos da una idea de la exigencia artística del propio Granados, que está por encima de su propia satisfacción económica: “esta empresa agradece a usted en lo mucho que vale su ofrecimiento de ceder parte de sus derechos de autor de *María del Carmen* para compensar el exceso de sueldo de los artistas propuestos por usted”. Finalmente triunfa la voluntad de Granados y la empresa accede a contratar a Francesc Puiggener, objeto principal de debate entre empresario y compositor, mientras que Juanita Fernández, el otro objeto de disputa, no participa en el estreno. En su lugar lo hace una de las tiples del teatro que Figueras oferta ya desde la primera carta: Pilar Navarro en el papel de “la Zagalica”. El resto del reparto son Simonetti (Javier), María Gurina (Carmen) y Puiggener (Pencho).

Es significativo el interés de Granados por este barítono que ya había interpretado *Lohengrin* en 1882 y que incluía en su repertorio la obra wagneriana, y es que Granados decide hacer una ópera que no se acerca en absoluto a los patrones zarzuelísticos de éxito sino que guarda muchas similitudes con las técnicas wagnerianas, hecho que será objeto de controversia en la crítica. La empresa también habla de la temporada en la primera de las cartas, fechada el 13 de mayo de 1898:

Ya sabe que le dije que Ruperto Chapí era para mí, a más de una gran maestro, un cariñoso amigo, y que teniendo él un vivo interés en que su ópera de usted fuese un verdadero éxito, yo por mi parte habría de contribuir, con toda mi alma, a que los deseos de todos se vean realizados, con el propio entusiasmo que usted, que es el autor, pueda tener. Y, queriendo demostrar a usted la verdad, le diré que su obra será la primera en estreno que se pondrá en escena; después irá *Curro Vargas* de Chapí y Dicenta, y la tercera será la de su amigo el maestro Vives, libro de los señores Luceño y Shaw, titulada *Don Lucas del Cigarral*.

Vives ayudará al inexperto Granados en materia de teatro para que lleve a buen término los ensayos de la ópera. En una cariñosa carta conservado en el dicho Archivo familiar, que fechamos en verano de 1898 en la que le da el pésame por la muerte de su hermano Calixto (“Figueras me notificó como ha muerto un hermano tuyo que sospecho ser el militar. Me apresuro a darte el más sincero pésame lamentando con toda mi alma tan gran desgracia”) Vives explica a Granados el funcionamiento del mundo teatral para evitar que sea él mismo quien realice las partituras para los ensayos y de esta manera, agilicen el trabajo en Madrid:

Según me dicen has sacado tú mismo todos los papeles de orquesta, trabajo enorme y digno del paciente Job [...] Figueras me dice te recomienda le mandes una parte de apuntar de la *María*, porque les hace mucha falta. Me ha dicho más de diez veces que no me olvide de hacerte el encargo. Hay en Barcelona muchos copistas que saben hacer partes de apuntar y, como esto no tiene que servir más que para los ensayos, no hace falta que tú te tomes la molestia de hacerla, sobre todo cuando tú tardarías dos o tres semanas y un copista tardaría dos o tres días. Ya comprendes que los maestros que enseñan la obra no pueden hacerlo sin el acompañamiento puesto para piano. Una parte de apuntar es una parte de piano y canto muy aligerada, que no tenga más que lo esencial para oír la voz. También se necesita otra parte de apuntar que tiene que ser necesariamente hecha por un copista, pues tiene que ser con letra y música muy clara y muy ancha

para el apuntador. De manera que se necesitan dos, una para el maestro y otra para el apuntador. Y creen es mejor que haya tres para que el maestro de coros pueda tener la suya. Dicen que les hace falta inmediatamente esto.

La obra se estrenó finalmente en el Teatro-Circo de Parish de Madrid, el 12 de noviembre de 1898, y, en opinión de Clark, que lleva a cabo una revisión de la opinión de la crítica, alcanzó un breve pero “razonable” éxito tanto en Madrid, donde se acusa a la obra de wagneriana, como en Barcelona. Y es que la ópera utiliza elementos que nada tienen que ver con la tradición italiana o zarzuelística, y proceden de la tradición wagneriana: el uso de la melodía continua, con la casi total ausencia de números musicales cerrados; la importancia de la trama sinfónica, cuidando se forma especial el color orquestal; el cromatismo del discurso armónico y la utilización de motivos conductores o recurrentes.

Estas características supusieron que se “denunciara”, en gran parte de las críticas, el wagnerismo de la obra, en ocasiones con tintes negativos como en el caso del Conde de Morphy, quien condenó la carencia de formas tradicionales y el excesivo protagonismo de la orquesta.¹⁴ El *Diario de Barcelona* del 20 de noviembre de 1898 afirma: “*María del Carmen* triunfa en toda la línea [...]. Los hombres del oficio creen que [...] la obra es poco musical, echan de menos algún dúo y alguna romanza de la antigua escuela, y opinan que el señor Granados ha abusado de los diálogos cantados, que son la especialidad de Wagner”. La misma opinión ofrece Eduardo Muñoz en *El Imparcial* de Madrid: “El público, acostumbrado a los antiguos moldes [...], se extraña y se disgusta [...]. Anoche oí decir a algunos señores [...]: —¡Esto es wagneriano y deben llevarlo al Real!”.¹⁵ Sin embargo, en general la acogida fue positiva. En los medios catalanes también se recogió el éxito del compositor leridano; Joan Borrás de Palau y Joaquín Malats, en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, y M. J. B. en *La Vanguardia*, la recibieron como un ideal de ópera española.

Otro de los aspectos criticados negativamente fue la calidad del libreto empleado puesto que, en opinión de los críticos, no se prestaba a la música, añadiendo que el estilo “moderno” no se adecua al drama costumbrista, que incluso recurre a la jerga murciana en los diálogos. Sólo Antonio Guerra y Alarcón, uno de los críticos madrileños más influyentes, cree que la inclusión de estas técnicas “modernas” favorece a la obra, comparándola con la ópera *Carmen* (1875) de Bizet.

Las críticas a la calidad del libreto continuaron incluso tras el estreno de la obra en Barcelona, que tuvo lugar el 31 de mayo de 1899 en el Teatro Tívoli¹⁶, fecha en la que, en la publicación satírica *La Esquella de Torratxa*, se publica:

Y ara diré que si á *María del Carmen* no li passa lo mateix que a sa famosa tocaya francesa [*Carmen* de Bizet] la culpa no será d'en Granados com á autor de música (...) sino per haver-la aplicada á un llibre tan deficient, tan poch musical, tan poch dramátich (...) [amb] recitats pedestres y escrits en prosa.¹⁷

14 No era ésta la primera vez que Morphy criticaba la postura modernizadora en cuanto cercana al germanismo.

15 “Teatro de Parish: *María del Carmen*” *El Imparcial*, 13-XI-1898.

16 Para ver *María del Carmen* en el Liceo habrá que esperar hasta 1933.

17 P. del O: “Crónica”, *La Esquella de Torratxa*, Barcelona, 9-VI-1899.

María del Carmen de Enrique Granados, fue la primera obra de las que se estrenaron en el proyecto del Teatro Parish que se representó en Barcelona a raíz de su estreno en Madrid. En la revista *Barcelona Filarmónica*, se reconocía la labor desarrollada, afirmándose: “Digno también de especial encomio es el esfuerzo realizado en el verano de 1899 con el laudable intento de impulsar el desarrollo del teatro lírico nacional, dándose a conocer tres importantes producciones de los maestros Granados, Vives y Chapí”.¹⁸ Pero, tal y como recoge Clark, algunos catalanistas se ofendieron con esta ópera de Granados, que consideraron símbolo de la dominación española. Sin embargo las reacciones referentes al estilo musical fueron más moderadas que en Madrid. Y es que, a juzgar por la reacción de la prensa, es una obra muy distinta a la que se solía escuchar, ofreciendo algo completamente apartado del canon habitual para el público madrileño.

Clark considera, además, que *María del Carmen* fue la obra que supuso la llegada al mundo musical español de Granados como compositor, opinión que compartimos. Hasta entonces, pese a sus conciertos, se le conocía como compositor solamente en Barcelona, y en Madrid gracias a la interpretación de algunas de sus obras en el Salón Romero en 1895; pero el estreno de su ópera en Madrid y Barcelona, con amplia repercusión hemerográfica, le otorgó una fama mayor.

Granados, tal como menciona Clark, estrenó también *María del Carmen* en Valencia en el año 1899, pero no en mayo, como sugieren Rafael Díaz y Vicente Galbis en la publicación del epistolario de Eduardo López-Chavarri,¹⁹ sino en abril. Según podemos saber por el epistolario familiar, la ópera fue representada por la misma empresa Parish en el teatro Apolo de Valencia, posiblemente el 29 de abril, antes incluso de que hubiese tenido lugar su estreno en Barcelona. Las primeras cartas conservadas entre López-Chavarri y el compositor son las que se refieren precisamente a este estreno. Como casi todas las cartas de Granados a Chavarri, no están fechadas, pero para datarlas tomamos como referencia otras fuentes. Según la carta de Granados a López-Chavarri –número 205 del epistolario publicado– que nosotros fechamos a mediados de abril, Granados escribe:

Mi querido amigo Eduardo: acaba de llegar Puiggener con encargo expreso de la empresa de Parish, para que dentro de un par de días me ponga en camino para Valencia, puesto que el 29 debuta la compañía de *María del Carmen*. Me convendría mucho que por medio de la prensa se supiera que el 29 va mi obra, pues sé por amigos de Valencia que en dicho punto están convencidos de que hasta el 15 no será el estreno.²⁰

En el periódico *La Dinastía* del 22 de mayo de 1897 se anuncia el estreno en Barcelona de *María del Carmen* en el teatro Tivoli el 31 de mayo, y se apunta que “la inauguración de la temporada de verano [tendrá lugar] con la compañía de zarzuela y ópera española del teatro Parish de Madrid, que con tanto éxito ha actuado en dicho teatro y últimamente en el Apolo de Valencia”.

¹⁸ *Barcelona Filarmónica*, junio de 1899, p. 128.

¹⁹ Rafael DÍAZ GÓMEZ / Vicente GALBIS LÓPEZ: *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

²⁰ *Ibid.*, carta número 205, vol. 1, p. 220.

El boicot de Ruperto Chapí

La representación de *María del Carmen* en Valencia está relacionada con el boicot que Granados creyó padecer tras el estreno de la ópera en Madrid. Según el propio Granados en una carta que creemos dirigida a López-Chavarri,²¹ alguien trata de obstaculizar la puesta en escena de su obra, y según todos los indicios se trata del propio Chapí, quien, a pesar de haber puesto en la dirección artística de la empresa del Parish a su amigo Miguel Soler, tenía voz y voto en la misma. Tal como menciona en dicha carta a Chavarri, Granados considera que hay empeño en reventar su obra “(por parte de alguien que no puedo decir por carta; ya se lo diré de palabra)”, para que no se programe más. La carta, que es una llamada de socorro para evitar que su trabajo se vea limitado a gozar sólo de un número reducido de representaciones en Madrid (“A usted le encomiendo mi *María del Carmen*; a usted me dirijo para que haga todo lo posible porque no me la dejen en un rincón”) consigue que se reestrene en Valencia en abril de 1899, incluso antes que en Barcelona. Según parece por esta misma carta, Granados teme que sea alguien de la propia empresa de Parish a quien no le interese que la obra se represente:

(...) hay mucha gente que desea volver a oír *María del Carmen*. Que es muy extraño que habiendo alcanzado la obra un éxito tan de verdad no la pongan más; que las otras obras que tienen la cuarta parte del éxito de la mía se las dan al público quieras que no. Por supuesto, todo esto en caso en caso de que la empresa olvide mi obra, que la olvidará. Conviene hacerlo pronto, porque más tarde, verdad o no, contestaría la empresa haber mandado ya la partitura a Barcelona para su estudio.²²

Si bien Granados se caracteriza por ser un hombre susceptible, la carta a Amadeo Vives que fechamos el 12 de julio de 1899 (localizada en la Biblioteca Nacional de Catalunya) testimonia un encontronazo con Vives sobre la ópera *María del Carmen*. Éste último había estrenado *Don Lucas del Cigarral* también en la temporada del Parish. En ella, Granados habla a Vives de un “Gran cacique” que también habría puesto dificultades al propio Vives, y que, al tiempo, les habría enemistado:

siento que hayas hecho caso de las personas que tú mismo me advertías en tu carta postal, que nos habían inmolado a ti y a mí en aras del Gran Cacique; y que me preparase (yo) una buena revancha que me he preparado; dejarle hacer a ese señor empresario todo lo que le ha dado la real gana con mi obra: reventarla como le ha parecido bien...

Tal como ya hemos visto en la carta de Manuel Figueras del 13 de mayo de 1898, Chapí dirige la temporada.²³ En la misma se menciona que Chapí también estrena la obra *Curro Vargas*, que, pese al enorme éxito de público, obtuvo alguna crítica desfavorable. Quizá fue la razón de que pretendiera resarcirse con la siguiente ópera al año siguiente,

21 Creemos con casi total seguridad que se trata de una epístola dirigida a Eduardo López-Chavarri, a propósito de *María del Carmen*. Esta carta fue publicada en facsimil y transcripción en la revista *Música*, dentro de un artículo de José SUBIRÁ: “En memoria de Enrique Granados”, *Música*, Mayo-junio de 1938.

22 *Ibid.*

23 “Ya sabe que le dije que Ruperto Chapí era para mí, a más de una gran maestro, un cariñoso amigo, y que teniendo él un vivo interés en que su ópera de usted fuese un verdadero éxito, yo por mi parte habría de contribuir, con toda mi alma, á que los deseos de todos se vean realizados, con el propio entusiasmo que usted que es el autor, pueda tener”.

La cara de Dios, y que por propio interés se llevara por delante a Granados y Vives, de ahí el término “inmolar” que Granados utiliza.

La certificación de que fuese Chapí el “cacique” que dificultó la permanencia en escena de la ópera de Granados nos la otorga la carta de Elvira Campiña a su hijo Enrique Granados, que fechamos el 22 de septiembre de 1900, donde cita a Chapí –sin las reservas de su hijo–, en relación con Manuel Figueras, el empresario del Parish:

“Figueras está aquí y ayer quiso que Luis me lo presentara para tener el gusto de saludar a la madre de Enrique, el primer artista y músico de España y a quien quiere mucho. Son sus palabras. Puso a mi hijo por las nubes, algo me iba a decir de lo que le ha hecho Chapí a él pero se interrumpió la conversación porque entraron otras visitas”.

Posiblemente Chapí dificultara el desarrollo musical de la carrera lírica de Granados en Madrid. Este hecho, unido a sus circunstancias familiares con una familia cada vez más numerosa, hicieron “confinarse” al compositor en su ciudad de adopción, Barcelona. La prueba es que Granados no volverá a Madrid hasta 1906 –y sólo en calidad de intérprete–, y de nuevo en 1912, ya como compositor consagrado.

En el epistolario familiar podemos ver cómo Granados durante su estancia en Madrid entre 1894 y 1895 pretende conseguir el éxito, para lo que es necesario que mantenga buenas relaciones con Chapí y sus seguidores. Granados va descubriendo el ambiente musical madrileño, dividido entonces entre los partidarios de Bretón y los de Chapí, a raíz de los estrenos de Albéniz, que son criticados y abucheados, según Granados, por los partidarios de Chapí: “Anoche fue el estreno de Albéniz,²⁴ qué éxito, pero eso sí, los amigos trabajaron de lo lindo porque si no había unas ganas de patear la obra que daba miedo. Hay una corriente por aquí tremenda se conoce que de partidarios de Chapí” (27 de octubre de 1894).²⁵ Dado que Chapí está apoyado por el crítico Peña y Goñi, de pluma temible, Granados, con gran sentido práctico, decide mantener una relación cordial con él. Una carta fechada el 11 de noviembre de 1894 explica con claridad la situación, que influye en el estilo de la obra que está componiendo Granados en ese momento, una zarzuela:

Estuvimos luego en el segundo piso de su casa donde vive don Ildefonso Gimeno [sic] de Lerma,²⁶ persona de mucho interés para mí, es académico de la lengua y por medio de él me puedo hacer amigo de Peña y Goñi y de Chapí que es lo que se trata de demostrar, pues así quito dos enemigos tremendos de encima, que son casualmente los que más daño le hacen a Albéniz. Dicho señor no puedes figurarte hasta el grado de entusiasmo que llegó de oírme tocar, me considera el único pianista compositor de talento que tenemos en España. ¡Que tanta falta nos hace! dice: Yo le dije que lo que deseo es hacer carrera y salir adelante. Y riéndose me dijo, los que tienen el talento de usted salen por fuerza, pues se imponen. Van a combinarse para que me oiga Peña y Goñi. El señor don Ildefonso Gimeno de Lerma es el único que domina a Peña y Goñi.

²⁴ Se trata del estreno de *San Antonio de la Florida*, estrenada el 26 de octubre de 1894.

²⁵ Véase Ramón SOBRINO: “El epistolario de Tomás Bretón a Isaac Albéniz (1890-1908)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, Madrid: 1998, p. 180. En este artículo se incluye una referencia interesante respecto a estos “bandos” rivales, cuando Bretón escribe a Albéniz en febrero de 1901 que le parecería normal incluir *Pepita Jiménez* en la programación del futuro Teatro Lírico, nuevo proyecto para establecer la ópera española liderado por Chapí, añadiendo: “En una cosa así pudiera y debiera encajar tu obra, pero ¿será bien acogida la propuesta, si se hace? No lo sé, hijo mío. Es decir, hay un medio; solicita, seduce a Chapí y está todo hecho. Ya sea por su talento, ya por la simpatía que inspira, ya por su suerte, ya por no sé qué causa, representa una fuerza enorme, dispone de la prensa madrileña a su antojo, y el que no se le someta está perdido en Madrid”.

²⁶ Granados escribirá de maneras diferentes el nombre de este organista y compositor, José Ildefonso Jimeno de Lerma (Madrid, 1842- 1903). Fue profesor de órgano del Conservatorio de Madrid y en 1897 accedería al puesto de director.

En su biografía sobre Granados, en el apartado en que trata el *Allegro de concierto*, Clark se plantea si Granados pertenecería al bando de Bretón o al de Chapí a propósito de las posibles influencias en el concurso del Conservatorio de Madrid que convocó Bretón en 1904, en el que Granados resultó ganador. Según el epistolario familiar, Granados pretende llevarse bien con todo el mundo y, como hemos visto, intenta entrar en el círculo de Chapí sólo para no tener problemas en su ascenso profesional. Quizá esa neutralidad le sirviera para obtener el premio, aunque son meras conjeturas. Pese a que no encontramos en el epistolario una opinión directa sobre la música de Chapí, excepto su excesiva “sencillez”, con respecto a Bretón en su epistolario encontramos críticas negativas y positivas. Por un lado, parece que *La verbena de La Paloma* funciona como buen referente para hacer música (“Para cuando acabe esto he tomado un libro precioso en catalán para el teatro Novedades o el Tívoli que es una especie de *Verbena de La Paloma* en Cataluña donde se puede hacer una música preciosa, coros, canciones, etc., etc.”), pero por otro, revela que no espera gran cosa del estreno de *La Dolores*, desconfiando de que el público acompañe con teas encendidas al compositor, tal como relata el siguiente fragmento de otra de sus cartas familiares, fechada el 19 de marzo de 1895:

no he podido asistir al estreno de *La Dolores*, que tenía gran curiosidad pues los periódicos son un atajo de burros y no se puede hacer caso de si verdaderamente merece la obra tanto bombo. En Madrid es mala señal el que acompañen al autor con hachas encendidas Señal que hay algo de música populachera que le ha llegado al alma (de cántaro).²⁷

En otra carta de Granados a López-Chavarri, fechada el 17 de abril de 1899, le habla acerca de Bretón, conocido en Valencia sobre todo por su trabajo con la Sociedad de Conciertos, además de por obras como *En la Alhambra* o *Guajira*, y óperas como *Garín* o *La Dolores*.

No sé, mi querido amigo, por qué dice usted que son pesadas las partituras de Bretón de los Lecheros; para mí es un hombre muy sobrio que no pone en sus obras más que las notas justas, las puramente necesarias y nada más: [dibujo de una partitura llena de notas] lo de pesadas no creo que lo diga usted desde el punto de vista musical, ¡no faltaría más! Ahora bien, si habla usted del peso del papel, como he creído entender por el dibujo, queda usted perdonado. No me toque usted al clásico autor de la *Apoca...lacha*.²⁸

Esta cierta antipatía no parece que saliera nunca de los círculos más íntimos y podía provenir de la que le profesaba su maestro Pedrell.²⁹

27 En *La Ilustración Española y Americana* del 22-III-1895, Bretón relata el éxito de *La Dolores*: “Pero no se ha necesitado, para saber el buen éxito de *La Dolores* de Bretón, haber asistido al estreno: bastó ser transeúnte de las calles de Madrid desde la de Jovellanos, es decir, cerca del Congreso, hasta la de la Bola, donde vive el maestro, próxima al Senado. El coche del compositor, rodeado de gente con hachones que le vitoreaba, recorrió aquel largo trayecto”.

28 DÍAZ GÓMEZ / GALBIS LÓPEZ: *Eduardo López-Chavarri... Op. cit.*, carta nº 224.

29 Tal como se ve en el epistolario de Pedrell de la Biblioteca Nacional de Catalunya en la sección de Gabriel Rodríguez, Bretón no es santo de la devoción de ninguno de ellos, y no quieren que se quede la plaza de Profesor de Composición, vacante tras la muerte de Arrieta en 1894, porque la quieren para Pedrell. Además, Bretón está en una comisión nombrada antes del verano de 1894, pero su nombramiento no es visto con buenos ojos por Rodríguez, que dice el 23 de junio “Lástima que no esté Esperanza [y Sola] en vez de Bretón”.

Según Luis Iberní,³⁰ tanto Chapí como Pedrell representan dos esferas de influencia en sus respectivos ámbitos. Chapí, apoyado por Peña y Goñi, representa la defensa de la música española basada en la tradición zarzuelística, mientras que Pedrell, lo hace en base a las teorías estéticas románticas alemanas. Ambas visiones de la música corrieron paralelas, pero será la pedrelliana la que tenga una mejor acogida en el extranjero, al tiempo que es ésta misma la que Granados interioriza y devuelve en forma de ópera con su *María del Carmen*.

El verismo de María del Carmen y sus raíces en la concepción operística pedrelliana

Según Luis Iberní,³¹ *María del Carmen* es una ópera verista. Además, fue estrenada en el punto álgido de la estética verista en nuestro país, que llegó con la temporada del Teatro-Circo de Parish, en el año cómico 1898-99, en el que participa Granados con *María del Carmen*. En esta última década del siglo XIX, esta corriente lírica había entrado en España y era cultivada por los compositores coetáneos. Libreto y música de *María del Carmen* comparten muchas características con las dos óperas más representativas del verismo italiano, *Cavallería rusticana* (1890) y *Pagliacci* (1892), aunque el concepto operístico de *María del Carmen* no proviene del verismo italiano, como veremos, sino de la influencia estética de su maestro Pedrell.

El Teatro Parish aspiraba a recuperar la zarzuela grande alternando con la ópera; así, en la temporada en que por primera vez se pone en escena la ópera de Granados, se estrena también *Curro Vargas*, de Chapí y Dicenta, título junto con *María del Carmen*, fundamental para el verismo español, ya que, según Iberní, Chapí es el más destacado representante del naturalismo español en el género lírico, gracias a obras como *La cara de Dios* (1899), *La Cortijera* (1900) y *Juan Francisco* (1904), donde los argumentos están cargados de “cuchillos de rufián” y trágicos desenlaces.³² En España, el verismo se acabará asentando en el género chico, ya que sus intrínsecas características dramáticas harán fácil su traslación a éste, aunque finalmente esta tendencia teatral decae. Pero antes de su decaimiento influirá en Manuel de Falla, quien en 1905 compone *La vida breve*, en José María Usandizaga, autor de lo que Iberní llamó “el canto del cisne del género”, *Las golondrinas* (1914) o Manuel Penella, con *El gato montés* (1916).

Historiográficamente, el punto de partida del verismo en el teatro europeo se sitúa en 1890, con el estreno de *Cavallería rusticana* de Pietro Mascagni, que, junto a *Pagliacci*

30 Luis G. IBERNÍ: Felip Pedrell y Ruperto Chapí”, *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 335-344.

31 Luis G. IBERNÍ: “Verismo y realismo en la ópera española”, *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid: ICCMU, 2002, pp. 215-226.

32 Luis Iberní, en el artículo citado en la nota anterior, “Verismo y realismo en la ópera española”, no concreta exactamente cuáles son esas características musicales que hacen de las obras de Chapí lo más representativo del naturalismo español, si está más o menos cerca del italianismo o del estilo francés, o tiene unas características peculiares propias. Por eso creemos necesario buscar las influencias directas de la ópera extranjera mediante una relación de las obras estrenadas en el Liceo de Barcelona y en el Teatro Real de Madrid, y señalar qué óperas concretamente tienen relación con la estructura musical de *María del Carmen*, y dónde está la novedad de Granados, si es que ésta existe. Del mismo modo sería interesante comparar *María del Carmen* con otras óperas veristas españolas desde el plano musical y no literario, para saber en qué guardan similitudes y en qué diferencias y poder delimitar las influencias en la obra de *María del Carmen*.

serán las óperas que tengan más trascendencia en nuestro país. *Cavalleria rusticana* fue estrenada en el Teatro Real unos meses después de su estreno, en 1890 y se repuso en 1892, siendo acogida con notable entusiasmo. Y *Pagliacci* se interpretó por primera vez el 4 de diciembre de 1892, alcanzando seis representaciones, siendo interpretada por la Tetrizzini como Nedda, el tenor de Marchi como Canio, el barítono Menotti y el bajo Verdaguer; la orquesta estuvo dirigida por Mancinelli. Había tardado, al igual que en el caso de *Cavalleria*, menos de nueve meses en llegar a España.

A su vez, Feliú y Codina había proporcionado su obra teatral *La Dolores* para que fuera puesta en música por Tomás Bretón, estrenándose dicha obra en Madrid el 16 de marzo de 1895, estableciendo, de alguna forma, la base del verismo en el teatro lírico nacional. *La Dolores* se estrena mientras Granados está residiendo en Madrid, y se encuentran referencias a ella en las cartas que el compositor envía a su esposa, pero lamentablemente una enfermedad le impide acudir al estreno, a pesar de lo cual, como hemos visto, la critica sin escucharla. En cualquier caso, Granados estuvo inmerso en el ambiente del Madrid que acogió con entusiasmo la obra de Bretón.

Si analizamos las características de *María del Carmen* observaremos que comparte, tanto musical como literariamente, las características del verismo italiano. Pero esas mismas características pueden ser analizadas desde otra perspectiva, la “receta” pedrelliana para hacer ópera nacional explicada en su opúsculo *Por nuestra música* (1891).

Características literarias

El *verismo*, como es bien sabido, es un término italiano utilizado para definir la “adaptación” italiana del movimiento naturalista francés de la segunda mitad del siglo XIX del que Emile Zola fue el creador y figura predominante. En un tiempo en que las ciencias adquieren gran desarrollo, en consonancia con el espíritu positivista dominante, nace la literatura naturalista, que no es sólo una tendencia literaria sino que además pretende ser una concepción del hombre y un método para estudiar y transcribir su comportamiento. La literatura adopta las nuevas doctrinas filosóficas y científicas tratando de estudiar el temperamento y las modificaciones profundas del organismo bajo la presión del medio y las circunstancias. Por las obras naturalistas desfilan tarados, psicópatas, alcohólicos..., gentes que obedecen sin saberlo a impulsos genéticos, que son atenuados o acentuados dependiendo del contexto social al que pertenezca el personaje, mostrando así las lacras sociales y humanas.

La historiografía sitúa el fin del movimiento naturalista en torno a la muerte de Zola, en 1902, pero ya desde 1891 en Francia se publican artículos sobre el decaimiento de este género literario. El teatro, que asume las corrientes literarias con cierto retraso, es a partir de 1890 cuando recibe mayor número de obras naturalistas, siendo entonces cuando aparece el verismo operístico en Italia y su eco en nuestro país.

El naturalismo literario en España ha sido un asunto muy discutido. Si bien el realismo se había adoptado sin reticencias, no ocurría lo mismo con la corriente naturalista. En una España dividida culturalmente en los sectores tradicionalistas y progresistas, serán estos últimos los que llevarán más lejos el enfoque realista en la segunda mitad del siglo XIX, mientras que los tradicionalistas se mantendrán en una representación más idealizada del mundo urbano y rural. De este modo, los escritores españoles tenderán a ajustarse formalmente a los cánones franceses adoptando determinadas técnicas narrativas y descriptivas, más que a adoptar el pensamiento naturalista, como ejemplariza Feliú y Codina en *María del Carmen*.

Feliú y Codina es uno de los representantes del arte dramático que estaba surgiendo en las últimas décadas del siglo XIX en lengua catalana y que se vincula al realismo. Francesc Curet afirma que Feliú creó el *drama rural*, donde se entremezcla el costumbrismo heredado del romanticismo, los temas románticos, como el amor y la honra, y el naturalismo vigente. Como afirma Curet, en estos subgéneros se une el positivismo y la pasión amorosa.³³

En cuanto a la técnica o estilo, el naturalismo pretende dar el máximo rigor a los métodos de observación y documentación, y se traduce en la fiel reproducción del lenguaje hablado, aprovechando el habla popular, jergal y regional, lo que se encuentra en *María del Carmen* y será uno de los puntos más conflictivos en la recepción de la obra según las críticas, tal como ya hemos visto. Otras características naturalistas literarias que se encuentran en el drama rural de Feliú son la miseria material y moral, que describe ambientes turbios y situaciones escabrosas, tratando de mostrar las lacras humanas; así como la representación de lo cotidiano, las realidades sociales, económicas y políticas del país, pretendiendo ser un relato fiel de la realidad contemporánea, un “documento humano”. De ahí viene la preferencia por las clases sociales bajas y las situaciones de extrema pobreza material de sus argumentos.

Todas estas características “técnicas” del naturalismo francés y del *drama rural* de Feliú y Codina se unen en *María del Carmen*, pero sin formar un ente literario nuevo y original. Al contrario, la obra literaria es claramente deudora del verismo literario italiano, puesto que el *drama rural* de Feliú y Codina y el verismo italiano tienen las mismas características, salvo las referencias romantizantes al honor y al amor.

Manfred Kelkel, autor de una obra de referencia sobre el verismo y realismo operístico³⁴, lleva a cabo un estudio del fenómeno verista en Europa, clasificando temáticamente esta corriente y aplicando el término naturalismo únicamente al caso francés; verismo a Italia; y realismo, o “nueva objetividad” a Alemania, distinguiendo así las características literarias y musicales de cada país. Kelkel no contempla el caso de España, ya que sólo analiza los repertorios operísticos de los países con una tradición lírica reconocida internacionalmente, y nuestra historia operística está aún por descubrir en la mayor parte de los casos. Peo, como ya hemos comentado, Iberní considera la obra de Chapí como la más representativa del verismo hispánico, en que predominan los “asesinatos y la inevitable carga de puñales”, y muchas de las obras clasificadas por este musicólogo como veristas desarrollan su acción en el mundo rural.

En su aspecto literario, *María del Carmen* está directamente relacionada con lo que Kelkel llama el *verismo provincial* de la primera etapa italiana,³⁵ sobre todo con la historia narrada por Verga en *Cavalleria rusticana*. El paralelismo literario entre la

33 Francesc CURET: *Historia del teatre català*, Barcelona: Aedos, 1967.

34 Manfred KELKEL: *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, París: Vrin, 1984.

35 Kelkel habla de una primera etapa en el verismo italiano llamado “*verismo provincial*” en la que *Cavalleria rusticana* y *La Lupa* –otro título de Verga, sobre el que trabajó Puccini sin llegar a componer una ópera– son grandes ejemplos. En palabras de Kelkel, “la representación de la verdad se vuelve un ideal común a los numerosos escritores y en una primera fase les obliga a usar el medio rural. [...] Los campesinos con grandes y toscas pasiones, contrastan perfectamente con los representantes de la alta burguesía y de la nobleza que la convención romántica había preferido mostrar sobre las tablas del escenario” (p. 236). Pronto los veristas italianos entendieron que la verdad y la representación de “documentos humanos” tal como señalaba el naturalismo francés, al ser universal puede ser situado en el campo, en el mundo burgués o en la ciudad, por lo que los temas giraron inmediatamente al mundo burgués, teniendo como máximo exponente a Puccini.

María del Carmen de Feliú y Codina y la obra de Verga es evidente en sus rasgos más generales. Ambas narran historias contemporáneas; mientras *María del Carmen* se presenta en como una “acción contemporánea, en la huerta de Murcia” la obra de Verga es también una acción contemporánea en un pueblo siciliano. Ambas están situadas en un ambiente rural, utilizando escenas populares, y emplean un lenguaje dialectal característico de cada región, elemento propio de la corriente naturalista. En cuanto a los tipos sociales, Codina y Verga dan preferencia a los tipos rurales, campesinos, de los cuales Kelkel afirma que las condiciones y el modo de vida de los mismos permiten que sean considerados, dentro de las clases bajas, un grupo aparte.

El argumento de la obra es muy similar, y se ve perfectamente el paralelismo entre los protagonistas de la acción de *Cavalleria rusticana* y *María del Carmen*. En la ópera italiana, Alfio, el rico carretero, y Turiddu, el joven recluta, hijo de la cantinera del pueblo, se disputan el amor de Lola, quien estando casi prometida con Turiddu, se ha casado con Alfio en ausencia de éste para mejorar su situación económica. En *María del Carmen* existen los mismos personajes asociados a las mismas clases sociales, aunque Santuzza, uno de los personajes fundamentales de la obra italiana, no tiene correspondencia en la obra española. En el caso de *María del Carmen*, Javier, hijo del rico hacendado del pueblo que también es el cacique, corteja a María del Carmen en ausencia del novio de ésta, Pencho, de condición social más baja. Pero la diferencia fundamental está en las diferentes actitudes que toman las dos mujeres: mientras Lola se casa con Alfio posiblemente por interés, María del Carmen promete casarse con Javier en un acto de sacrificio y resignación, por amor a Pencho. La cobardía de Lola contrasta con el heroísmo de María del Carmen y su capacidad de sacrificio, cercano al personaje de Violeta Valery, y su sacrificio redunda en la redención de su enamorado, al estilo wagneriano.

Aunque en el drama teatral original la cuestión social está más acentuada, Granados permite que algo de la denuncia social existente en la obra de teatro original se cuele dentro de la ópera, sobre todo en el primer acto, denunciando las injusticias y el caciquismo en que vive el pueblo. Las primeras escenas en la obra teatral hacen hincapié en esta situación, ya que Domingo, padre de Javier y también llamado *er tío Maticas*, es el hacendado que manda en la Huerta. Es él quien elige al alcalde, Antón, quien a su vez, en el primer acto de la obra, dice un párrafo que en la ópera, por resumido, no deja ver todo su significado: “*Ar tío Maticas se le oye aquí como si fuera er gobierno de su majestá, y lo que él dice, aquello se hace, y lo que le van en contra... pos ni chistar, ni mistar*”.

En la ópera no se hace hincapié en los personajes de los padres de la protagonista, que ven en el enlace con Javier una oportunidad económica, una venta, al fin y al cabo, al obviar los sentimientos de su hija y poner por delante el provecho económico del que toda la familia se va a lucrar, según las propias palabras de su madre Concepción en la obra teatral: “la caso, mediante Dios, muy prontito, con quien la hará una Infanta de las Españas, y a mí una reina *maere* y a éste un rey *paere*”. En el segundo acto los padres acuden a casa del tío Maticas a cerrar “el trato”, lo que ya se refleja en la ópera.

Otra cuestión fundamental que sí está definida en la ópera es que Pencho es un líder popular que lucha contra esta situación social injusta.

En la versión operística de *Cavalleria rusticana*, según Kelkel, se reduce la trama a un conflicto sexual, cuando en la obra teatral es un conflicto ante todo social. Y señala esto

porque la escena final del duelo de la obra teatral, donde se ve la villanía del personaje de mayor posición social, se “elimina”, y escondiendo a los ojos del público la estrategia que lleva a cabo Alfio en que se pone al descubierto su “falta de honor” al atacar a un Turiddu cuando éste es incapaz de defenderse. Esto se obvia en el drama de Mascagni, pero no en el de Feliú, quien da un mensaje muy similar en su drama: mientras en la obra de Verga la clase alta se desprestigia por su acción, en *María del Carmen* se da una situación paralela y contraria al mismo tiempo, puesto que Pencho, viendo desarmado a Javier e incapaz de defenderse, le perdona la vida, mostrando el honor de las clases sociales inferiores.

El teatro lírico verista predica la sinceridad de los sentimientos, poniendo en evidencia las fuerzas contradictorias (amor-odio; envidia-generosidad; esperanza-desesperanza), las frustraciones y sus consecuencias que conducen al desbordamiento de las pasiones y finalmente a un crimen, que en el caso de *María del Carmen* acaba en arrepentimiento. Más que una escuela Kelkel cree que el verismo es un “síntoma” conocido por su “diarrea emocional” (o huracán de las pasiones), definición que puede aplicarse de forma perfecta a la ópera de Feliú y Granados.

Características musicales

Cuando Granados escribe *María del Carmen* mantiene un contacto regular e importante con su maestro Pedrell. Explicar la vinculación y adscripción de Granados al pensamiento estético de su maestro sobrepasa el objeto de este trabajo, pero si seguimos y analizamos el epistolario conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya de Granados a Pedrell (Ms. 964) podremos observar de forma clara cómo Granados conoce perfectamente las teorías de Pedrell y cuánto admira la ópera de su maestro, *Los Pirineos*. Según su propio testimonio, en una carta remitida a Pedrell desde Valencia, que fechamos el 23 de agosto de 1893, Granados cree que dicha ópera forma parte de la “revolución musical (Nacional Española)”.³⁶ Sería interesante hacer una comparación entre el tratamiento formal de *Los Pirineos* de Pedrell y *María del Carmen* ya que, aunque literariamente provienen de mundos completamente distintos, quizá las técnicas musicales que utilizan no estén tan alejadas. En cualquier caso los dos elementos que predominan en la obra de *María del Carmen*, folclorismo y wagnerismo, son los dos pilares sobre los que se sustenta la teoría musical nacionalista de Felipe Pedrell.

Estos dos elementos, que son propios del ideario pedrelliano, también se yuxtaponen en la estética verista de finales de siglo. Según Kelkel, el wagnerismo es uno de los elementos fundamentales de la música operística de finales del siglo XIX y principios del XX en toda Europa. En general, los compositores europeos empiezan a utilizar hasta la saciedad lo que ellos llaman “el sistema wagneriano”, es decir, el *leit-motiv* y la melodía continua (melodía infinita). El *leit-motiv* wagneriano, tras ser empleado por diversos autores, acabó denominándose, dentro de la corriente verista, *motivo de llamada*, siendo aplicado tanto a un objeto, como a cualquier cosa concreta o abstracta, o incluso a una situación emocional momentánea.

Asimismo, si comparamos musicalmente *María del Carmen* con *Pagliacci* (1892), una de las óperas más representativas del verismo italiano, encontraremos similitudes

36 “[Serrano] quiere una carta en la cual se hallen sintetizadas las ideas de Vd. sobre el drama musical, sirviéndole ésta al propio tiempo de consulta para su trabajo. Cuatro palabras sobre sus *Pirineos* y sobre la revolución musical (Nacional Española), que éstos han de cansar, bastarán para que Serrano haga un bonito trabajo, él está muy animado”.

musicales entre ambas. En las dos óperas existe la utilización de temas breves, y la continuidad musical, otra de las aspiraciones de los compositores veristas. Ambos utilizan una nueva vocalidad que huye del “preciosismo” y la artificiosidad belcantista, buscando una declamación expresiva y dramática. Además hay una tendencia a seguir cánones wagneristas en ambas óperas a través de la importancia de la trama sinfónica y del color orquestal, del cromatismo del discurso armónico, de la utilización del *intermezzo* entre actos y de los motivos de llamada (los *leit-motiven* wagnerianos). Incluso en *Pagliacci* uno de los *leit-motiven* es el tema de amor entre Nedda y Silvio, mientras que en *María del Carmen* el tema de amor de Javier funciona de la misma manera, y ambos son musicalmente parecidos. En *María del Carmen* encontramos arias y dúos –aunque sin delimitarse completamente sino muchas veces unidos al número siguiente en un fluido *continuum* musical– y el recitativo, que busca la expresión del texto, apoyado siempre en la trama sinfónica.

Sin embargo, a diferencia de Leoncavallo, Granados, en su aspecto más externo utiliza una estructura más cercana a los parámetros wagnerianos: *María del Carmen* es una obra en tres actos, como prácticamente todas las óperas de Wagner desde *El holandés errante* (1843) hasta *Parsifal* (1882), y cada acto de *María del Carmen* está introducido por un preludio, al igual que sucede en gran parte del repertorio wagneriano.

Como elemento típico del verismo, Granados utiliza elementos folclóricos de tipo regional, al igual que en el verismo italiano de *Cavalleria rusticana*, y escenas de fiestas populares, como en esta misma obra, o en *La Dolores* de Bretón, por citar un posible antecedente español. En cualquier caso, la introducción de elementos musicales populares en el argumento no proviene únicamente del verismo italiano, ya que el realismo literario dentro del mundo lírico-dramático forma también parte de la tradición española: ya desde el barroco español Lope de Vega introduce en sus obras teatrales cantos y bailes populares, y lo mismo sucede en la tonadilla del siglo XVIII y en la zarzuela durante todo el siglo XIX. Granados, además, toma del cancionero de Inzenga al menos dos de las canciones populares que expone el personaje de Fuensantica, y aún va más allá: en una crítica de *El Imparcial* del 13 de noviembre de 1898, Eduardo Muñoz dice que “Poeta y músico trasladáronse a Murcia, vivieron en la huerta espléndidamente asistidos y obsequiados por el conde de Roche” con el objeto de recoger canciones para la ópera *María del Carmen* imbuyéndose de cultura musical murciana.

Este interés por la fidelidad de la música popular no proviene únicamente del verismo italiano, sino que bebe directamente de las teorías pedrellianas. Además, aunque comparte características musicales con *Pagliacci* –incluyendo los elementos wagnerianos, como hemos visto– *María del Carmen* en una “gran ópera” en tres actos, compuesta siguiendo expresamente los cánones wagnerianos. No utiliza simplemente los elementos musicales de moda en aquel momento, sino que inserta de forma natural los elementos foráneos –wagnerianos o italiano– dentro de la estructura general de *María del Carmen*.

Antonio Guerra y Alarcón, íntimo amigo de Granados,³⁷ apoya al compositor desde la tribuna periodística tras el estreno de *María del Carmen*. Clark lo menciona como el único crítico en Madrid –y afortunadamente uno de los más influyentes– que no ve contradicción entre el acercamiento musical moderno y el tratamiento de los asuntos rurales. Al contrario, encuentra que el acercamiento al tratamiento wagneriano en la orquesta y el uso de la voz es más satisfactorio que la solución italiana. A la vez, su amigo el pianista Joaquín Malats considera que *María del Carmen* es una obra de arte nacional.³⁸

Clark afirma que los tres elementos que definen esta ópera son el estilo verista, las innovaciones wagnerianas y el uso de elementos folclóricos, “una práctica tomada de la zarzuela”. Ya hemos hablado del wagnerismo incorporado también en el verismo italiano de finales del XIX a través de los estudios de Kelkel, pero consideramos necesario puntualizar respecto a la relación de la obra con la zarzuela que se trata de la zarzuela grande, ya que el folclore que recorre las partituras del género chico –género triunfante en la década de los noventa en las tablas de nuestro país– es un folclore urbano, mientras que el que incorpora Granados está ligado a las teorías pedrellianas –y herderianas, por tanto–, en la que la música popular es la que proviene del medio rural. Sí compartimos con Clark que Granados en esta ópera se encuentra en “tierra de nadie”, y de ahí su polémica recepción: por un lado, la temática lo aleja de los fines catalanistas, por otro, su “osadía” en el lenguaje musical –osadía entrecomillada, puesto que en el cambio de siglo sabemos hacia dónde evoluciona la música europea de la mano de Debussy– dentro de una tradición española en que prima el diatonismo y el predominio melódico-vocal hacen que la sociedad musical –sobre todo la madrileña– sea reacia a una recepción más entusiasta.

María del Carmen es una obra creada por un compositor con grandes aspiraciones artísticas insufladas por la atmósfera regeneradora de la Restauración española a la que acudió de la mano de su maestro y guía de estos primeros años de profesión, Felipe Pedrell, por lo que los rasgos wagneristas y folcloristas provienen directamente de su influencia teórica y no tanto de un verismo extranjero en el plano musical. Desde el punto de vista literario es evidente que la obra está muy vinculada al verismo italiano a través del drama rural de Feliú, que triunfaba en las tablas españolas tanto en sus versiones teatrales como en la operística con *La Dolores*. Al mismo tiempo, Granados, acuciado toda su vida por problemas económicos, más aún antes de 1901, trata de acercarse a los géneros líricos que puedan proporcionar un sustento, como la zarzuela³⁹, y *María del Carmen* representa la oportunidad del triunfo musical y económico siendo coherente con sus aspiraciones y gustos musicales. Es sin duda el paradigma de sus aspiraciones estéticas tomadas de las teorías de su maestro.

37 Gracias a la revisión del epistolario familiar pudimos certificar que este periodista y crítico fue íntimo amigo de Granados durante su estancia en la capital española entre 1894 y 1896, ayudándole incluso en la redacción de la memoria que el compositor tenía que presentar en las oposiciones para la plaza de Profesor numerario de piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

38 Joaquín MALATS: “*María del Carmen*”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Barcelona, 25-VI-1899.

39 Tal como hemos visto, gracias al epistolario familiar sabemos que Granados durante su estancia en Madrid entre 1894 y 1895 compuso una zarzuela con el objetivo de lograr el éxito y su independencia económica.